

O TRAJE DA ALTERIDADE COMO MARCA DE ESPAÇO E DE TERRITÓRIO BALTSAR, O REI MAGO DE VISEU

Maria José Palla

Da Zé para a Zé

Na continuação de trabalhos sobre os objectos de civilização, nomeadamente o vestuário e a alimentação nos fins da Idade Média e no Renascimento, contribuímos com este artigo para o estudo da figura do rei mago Baltasar da *Adoração dos Reis Magos* do retábulo da Sé de Viseu (fig. 1).

Neste painel, um dos catorze dos dezoito iniciais, hoje exposto no Museu de Grão Vasco, em Viseu, com data provável entre 1501 e 1506, encontramos, ao centro, um *unicum* iconográfico: Baltasar figurado por um índio do Brasil¹.

O retábulo, pouco referenciado no estrangeiro, foi atribuído a Vasco Fernandes, também chamado Grão Vasco, e colaboradores durante muito tempo. José Carlos da Cruz Teixeira afirma na sua tese de doutoramento que o artista flamengo Francisco Henriques teria dirigido a obra de Viseu, porque revela grandes afinidades com o da Sé de Évora. Já Reynaldo dos Santos afirmara que "a influência mais

¹ Agradeço ao antropólogo José António Fernandes Dias os documentos por ele emprestados para a elaboração deste estudo.

frisante foi a de Francisco Henriques sobretudo no retábulo do altar-mor da Sé de Viseu"². Existem afinidades evidentes entre este retábulo e o da Sé de Évora, no entanto é necessária muita cautela na sua atribuição.



Fig. 1 – *A Adoração dos Reis Magos*, Mestre do Retábulo da Sé de Viseu, Museu de Grão Vasco, Viseu, 15101-15106.

A exposição realizada por Fernando António Baptista Pereira em Évora sobre Francisco Henriques em 1997 ajuda-nos a interpretar melhor o problema das autorias. Será mais prudente falar do Mestre do Retábulo da Sé de Viseu, tese defendida com clareza e esclarecimento por Dagoberto Markl no catálogo da exposição de Évora³.

Trataremos neste artigo do vestuário, adornos e cor de pele desta curiosa figura representando o Brasil, o Novo Mundo, assim como de outras figuras de índio presentes na pintura portuguesa de Quinhentos. Estranhamente, as Descobertas e as viagens dos portugueses não inspiraram os pintores portugueses.

² *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Lisboa [1963], vol. I, p. 52.

³ Dagoberto Markl, "Francisco Henriques e o Mestre do Retábulo da Sé de Viseu. Fontes comuns", in *Francisco Henriques, Um Pintor em Évora no Tempo de D. Manuel I*, catálogo da exposição realizada em Évora, 1997, pp. 53-61.

A representação da África por um mouro ou por um negro no episódio da Adoração dos Reis Magos aparece na pintura europeia nos finais do século XV. A grande novidade de Viseu reside na representação de um índio brasileiro na figura de uma personagem cristã.

Mateus (2, 1-12) é o único evangelista a descrever o episódio da adoração dos Magos⁴, não evocando o número e descrevendo apenas as três ofertas: o ouro (realeza de Cristo, *signum regis*), o incenso (a sua divindade, *signum Dei*) e a mirra (sinal de que está destinado a morrer pela humanidade, *signum sepulturae*).

O *Proto-Evangelho de Tiago* (cap. XXI), o *Pseudo Mateus* (cap. XVI) e o *Evangelho Árabe da Infância* (cap. VII) acrescentam dados à cena. Tertuliano (160-230) classificou os Magos como reis em referência aos Salmos (67, 30, 71, 10), assim como a Isaías (60, 3). O número de três foi fixado na época de Orígenes (185-224), e os nomes surgem no século IX, no *Liber Pontificalis* de Ravena.

Até ao século XI os Reis Magos são representados vestidos à moda da Pérsia (barrete frígio, calças, cinto apertado na cintura); posteriormente, vemo-los vestidos de reis, com um longo manto talhado num tecido luxuoso, de veludo adamascado, debruado a ouro, e uma coroa.

Os Magos representam vários simbolismos: no início, evocam as três idades da vida; mais tarde simbolizam igualmente as três partes do mundo: a Ásia a África e a Europa. Belchior representa a velhice e apresenta-se geralmente calvo, com grandes roupas roçagantes; Baltasar representa a idade madura e apresenta-se geralmente vestido de roupa escura e barbas; e Gaspar, o mais jovem, imberbe, veste-se com cores vivas.

Roland Barthes em *Le système de la mode*⁵, analisa três tipos de vestuário: o vestuário **imagem** (fotografado, desenhado), o **escrito** e o **real**, a que correspondem três diferentes estruturas: a icónica, a verbal e a tecnológica. O primeiro destes tipos é o cerne do nosso estudo, embora ocasionalmente nos socorramos de textos.

A *Bíblia* atribui ao traje uma importância tão grande quanto ao pão. Na Génesis lemos: "Jacob fez então o seguinte voto: "se Deus estiver comigo, se me proteger durante esta viagem, se me der pão

⁴ Lembremos que 6 de Janeiro corresponde à data de um outro acontecimento bíblico, o baptismo no rio Jordão.

⁵ *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

para comer e roupa para vestir, e se eu regressar em paz à casa de meu pai, o Senhor será o meu Deus" (28, 20-21).

Quando Adão e Eva transgrediram, ao saborear o fruto proibido, quer dizer, tentando apropriar-se da ciência do bem e do mal e do poder de conhecer e julgar, "então, abriram-se os olhos aos dois e, reconhecendo que estavam nus, prenderam folhas de figueira umas às outras e colocaram-nas como se fossem cinturões à volta dos rins" (3, 7).

A percepção da nudez torna-se marca de infâmia e sinal da descoberta do mal e do pecado. O homem nu é o homem conspurcado, que atentou contra o Criador e contra a perfeição da própria criatura. O cristão, tornado mortal a partir de Adão, ao reconquistar o traje da imortalidade, exprime a vontade de se separar da túnica simbólica que pesa sobre os seus ombros desde a origem dos tempos. "Feliz aquele que vigia e guarda as suas vestes, a fim de não andar nu e de não deixar ver a sua vergonha", lemos no Apocalipse (16, 15).



Fig. 2 – *O Anjo Expulsa Adão e Eva enquanto a Mão de Deus lhes ordena que se vistam em consequência do pecado*, iluminura de Santa Cruz, Bíblia 1, século XII. Ver Adelaide Miranda, a iluminura de Santa Cruz, Edições Inapa.

O Traje da Alteridade como Marca de Espaço e de Território

Apesar do pecado original, Deus ainda salvou o homem do caos. Antes de serem expulsos do Paraíso, "o Senhor Deus fez a Adão e à sua mulher umas túnicas de peles e vestiu-os" (Gn, 3, 21). Assim, Deus é o autor do traje: numa iluminura da Bíblia de Santa Cruz vemos a mão de Deus oferecendo um traje a Adão e Eva⁶ (fig. 2).

Deus, ao revestir o homem e a mulher de túnicas de pele, substitui o traje de santidade pelo traje simbólico do pecado; O primeiro significa a nudez; a roupa marca o pecado. Por outro lado, e numa mais ampla visão bíblica, segundo o historiador jesuíta Edgar Haulotte, autor de um livro sobre o traje na *Bíblia*, "Deus fez o mundo para revestir o homem como um manto de glória"⁷. Não é só o traje, pois, mas o mundo, que reveste o homem, e este conceito era familiar aos pintores.

O vestuário possui uma linguagem não menos eloquente que a palavra⁸. Com efeito, a indumentária, e tudo o que cobre o corpo, exprime uma identidade, bem como um estado de alma, ou um mistério litúrgico, e pode desempenhar, ao mesmo tempo, uma função emblemática, alegórica ou simbólica. A comunicação torna-se possível pela presença de códigos e por uma correspondência quase imediata entre o referente e o signo.

Estudaremos, pois, o traje como objecto de civilização: o objecto mais próximo do homem – colado ao corpo, como segunda pele –, que muda consoante os países, as épocas ou as estações, e define o indivíduo dentro da sociedade.

O vestuário, enquanto elemento figurativo, entra em relação com outros elementos pictóricos para integrar a unidade de uma obra⁹. As indicações objectivas ou subjectivas veiculadas pelo traje imagem, a matéria, a forma, a cor e o uso vão prestar-se ao jogo do pintor que as

⁶ V. Maria Adelaide Miranda, *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo António*, Lisboa, Edições Inapa, 1996.

⁷ Edgar Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966, p. 18.

⁸ V. *Psicologia do Vestir*, com artigos de Umberto Eco, Renato Sigurtá, Marino Livolsi, Francesco Alberoni, Gillo Dorfles, Giorgio Lomazzi, Lisboa, Assírio e Alvim, 1975.

⁹ Ao estudar o vestuário devemos considerar e analisar os aspectos estruturais (o comprimento, o volume, o tecido, o corte e a cor) e os aspectos acidentais, tais como o ritmo (maneira como o traje é animado), os panejamentos (como cai o tecido), a dinâmica (tensão entre movimentos contrários) e os demais que ressaltem da composição pictórica.

manipula, as valoriza, as reveste de um sentido, segundo a necessidade do seu desejo: a execução de um quadro ou, na época de que nos ocupamos, a satisfação de uma encomenda.

Objecto do quotidiano ou de excepção, o que é afinal o traje? Algo que age de uma certa maneira de fora para dentro. Mas também algo que revela a alma através do corpo, uma projecção de dentro para fora. E, já que de imaginário se trata, queremos também evocar através do imaginário do pintor as componentes da iconografia de uma época: o que era dado a ver nesse momento, alimentando, formando e satisfazendo a sua contemporânea mundividência.

Já Isidoro de Sevilha afirma que a roupa é o meio adoptado para definir uma nação na sua totalidade¹⁰. Odile Blanc, especialista do traje, num artigo sobre os primeiros inventários da indumentária elaborados durante o Renascimento, diz-nos: "De la même manière que les cabinets de curiosités sont à l'origine des collections savantes, les livres d'habits évoquent, d'un point de vue particulier, les premiers travaux sur la classement et l'évolution des espèces"¹¹.

Voltando ao nosso objecto de estudo, o Mago índio de Viseu, trajando "meio-índio", "meio-europeu", está ornado com penas na cabeça e no pescoço, e enfeitado com colares de diferentes materiais, um dos quais de pérolas. Os braços e as pernas estão ornados com pulseiras que lembram ouro. Dos calções ajustados saem fios com borlas. A manga da blusa de cambraia ergue-se em direcção ao céu, qual véu litúrgico.

Apresenta-se com a seta, seu atributo, numa atitude franca, com as pernas abertas. A coroa de penas lembra o chapéu, e o colar de pérolas, donde saem as penas, a coroa. O seu perfil recortado mostra-nos que é de outra raça. É o único que não faz reverência a Jesus.

Belchior enverga uma túnica preta coberta por um manto roçagante de brocado dourado forrado de arminho; distinguimos as calças vermelhas. O chapéu, munido de uma coroa, repousa em primeiro plano sobre uma pedra, iconografia recorrente nas artes plásticas neste episódio.

¹⁰ Pellegrin, "Vêtements de peaux et de plumes: la nudité des Indiens et la diversité du monde au XVI^e siècle", nas Actas do colóquio de Tours *Voyager à la Renaissance* (30 juin, 13 juillet 1983), Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1987, p. 529, nota 35.

¹¹ Odile Blanc, "Images du monde et d'habits, les recueils de costumes à la Renaissance", Lyon, p. 244.

Gaspar, o jovem, está vestido de pajem, com um traje de fantasia muito colorido. No chapéu destacamos uma estrela (aquela que os guiou?) e uma coroa.

Maria está vestida de azul, José de vermelho e Jesus aparece nu, figuração emblemática destas figuras bíblicas. José encontra-se mais afastado da cena, como é habitual, nesta época. Não distinguimos nem a estrela que guiou os Reis, nem os cavalos, nem os camelos, presentes numerosas vezes neste episódio.

O Menino tem na mão uma moeda cunhada no tempo de D. Manuel, "parte do presente tradicional dos Reis Magos, sob a forma de uma moeda que o Menino Jesus segura na mão esquerda, sinal de uma consciência de que não estaria ausente o sentido da expressão monetária dos valores dos novos tempos que corriam", nas palavras de Vasco Graça Moura¹².

A figura ilusionista de Baltasar não obedece à linha de perspectiva sintética ou natural e contrasta com a de José, mais pequeno. Para acrescentar o exotismo da composição, oferece ao Menino Jesus uma concha de coco montada em prata.

Este quadro, com influências nórdicas muito marcadas, recorda-nos as palavras de John White: "quoique qu'il en soit, il est certain que des peintres néerlandais, comme Jan van Eyck, qui d'évidence ne disposaient pas d'un système perspectif complet et scientifiquement exact, et qui ne pouvaient s'appuyer que sur la pratique, allèrent plus loin dans leurs recherches d'illusion et dans leurs efforts pour transformer des peintures sur panneau encadrées en véritables fenêtres ouvrant sur un nouveau monde pictural que la plupart de leurs contemporains italiens, qui se référaient à une théorie"¹³

Segundo José Teixeira, autor do artigo sobre esta obra no catálogo da exposição, *Circa 1492*¹⁴, o Rei Mago ajoelhado representa um retrato de Pedro Alvares Cabral (1468-1519), que teria vivido em Viseu, e cuja fisionomia se reconhece pelo medalhão estilo della Robbia a decorar o claustro sul dos Jerónimos, em Belém. Se Cabral

¹² "Vasco Fernandes ou a pintura entre a Flandres e as Beiras", in *Retratos de Isabel e Outras Tentativas*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 23.

¹³ *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992, p. 312.

¹⁴ *Circa 1492. Art in the age of the exploration*, edited by Jay A. Levenson, National Gallery of Art, Washington, Yale, New Haven and London, University Press, 1992, pp. 152-153, artigo nº 32 de José Teixeira.

era da região de Viseu poderia ter descrito o que viu e mesmo ter trazido alguns objectos. Daí o facto de os pintores lhe prestarem homenagem.

No século XV figurava-se um dos Reis Magos, essencialmente Belchior, com os traços do doador. Nos inícios do século XVI, em 1512, Martin Schaffner representa Belchior com o rosto de Maximiliano I.

Esta invenção interessou Louis Réau, historiador da iconografia cristã, ao dizer: "se bem que a América não figure nas partes do mundo que rendem homenagem ao Salvador, o pintor Grão Vasco tomou a iniciativa de inverter a Ásia e a América, onde um Rei Mago é substituído por um chefe índio do Brasil, armado de uma azagaia e guarnecido de penas"¹⁵.

O historiador Vítor Serrão escreve a propósito do Baltasar de Viseu: "[...] no que será a primeira representação europeia de um aborígene americano, claramente conotado com a simbologia benfazeja dos povos pré-diluvianos desprovidos de Pecado Original, numa posição bem humanística"¹⁶.

Numerosos são os autores que afirmam que esta é a primeira imagem europeia de um índio brasileiro, na medida em que o quadro de Viseu data de 1501 a 1506. No entanto, é difícil confirmá-lo. A obra de Viseu será certamente uma das primeiras representações. Uma outra poderá ser aquela onde vemos homens e mulheres nus ornamentados com colares de penas e abrigados sob um palmeiro, no qual estão suspensos membros humanos. Ao fundo avistamos um barco com a cruz dos Templários. Teria sido gravada segundo uma descrição de Amerigo Vespucci (1454-1512) na carta dirigida ao banqueiro florentino Pier Lorenzo de' Medici (fig. 3).

Mais tarde, Albrecht Dürer desenhou no *Livro de Horas de Maximiliano* (Salmo 24, fol. 41 R, Biblioteca do Estado da Baviera, Munique), de 1515, a figura de um índio muito interessante, sobretudo no que diz respeito ao desenho do bastão, que conhecemos por estar exposto no Museu do Homem em Paris (fig. 4). A página está ornamentada com serpentes e pássaros.

¹⁵ 69 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1956, vol. II, p. 258.

¹⁶ Vítor Serrão, "A imagem do Império: do Outono da Idade Média ao limiar do Barroco (1450-1600)", in *História das Artes Plásticas*, Maria Adelaide Miranda, Vítor Serrão, José Alberto Gomes Machado, Raquel Henriques da Silva, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 50.



Fig. 3 – Primeira imagem europeia dos índios brasileiros, (gravura da carta de Amerigo Vespucci, 1505). in Oreretama, p. 8.

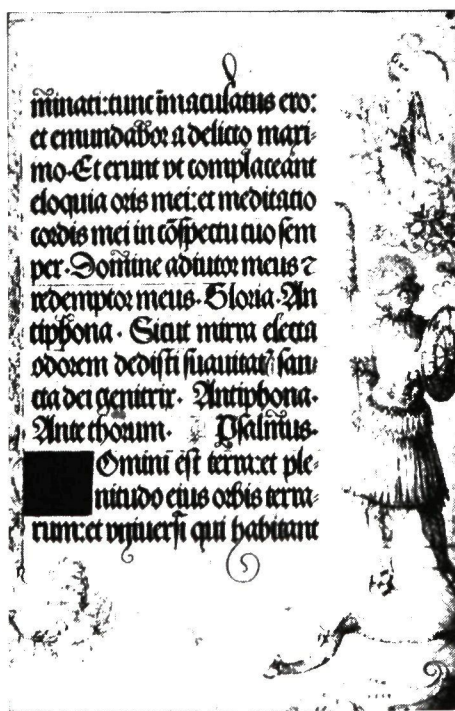


Fig. 4 - *Livro de Horas de Maximiliano*, gravura de Albrecht Dürer, Salmo 24, fol. 41 R, 1515, Biblioteca do Estado da Baviera, Munique. (Ver Circa 1492).

Em 1519, Hernán Cortès trouxe a Carlos V jóias e roupas dos índios aztecas e seis índios. Albrecht Dürer, sempre aberto à novidade, no *Diário aos Países Baixos* (1520), evoca os objectos com grande entusiasmo e admiração por pertencerem a outros povos.

Jean Michel Massing no artigo "Early European Images of America: the ethnographic approach"¹⁷ cita o desenho de Dürer de 1515, mas considera a figura do índio de Viseu como a primeira visão da América feita por europeus.

Ainda em Viseu, desta vez pela mão de Vasco Fernandes, no *Calvário*, há historiadores que vêem um índio na figura do Bom Ladrão (fig. 5). Vítor Serrão é dessa opinião, assim como o autor do estudo da obra no catálogo da exposição realizada no Palácio Nacional da Ajuda em 1992. Não partilhamos desta ideia porque o quadro data de 1535-1540, momento em que os índios representam algo de inquietante para os europeus, pois já sabem que os tupis são antropófagos. Diz o historiador Vítor Serrão: "no *Calvário*, de composição complexa e assaz original, Vasco Fernandes volta a incluir a representação do índio brasileiro, na figura do Bom Ladrão (numa nova reinterpretação humanística dos povos recém colonizados pelas Descobertas ligados a um sentido evangélico do Bem"¹⁸.

Ao longo dos século XVI várias teorias se contradizem a respeito da origem dos índios¹⁹. Em 1520 Paracelso afirma que não descendiam de Adão e que constituíam uma outra humanidade. Outros afirmam que os indígenas são uma folha de papel em branco, pois não têm as letras *f*, *l* nem *r* no alfabeto, quer dizer que não possuem nem fé, nem lei, nem rei. Para os espanhóis os índios tinham de atravessar duas etapas: primeiramente serem humanos e, depois, serem cristãos. Num manuscrito sevilhano de 1540 Roldán defendeu a tese segundo a qual os índios descendiam dos hebreus; outros autores afirmavam que havia dois Adão, um dos europeus e um outro dos índios. Em 1534 o Papa Paulo III foi obrigado a reconhecer os índios como "homens verdadeiros criados à imagem de Deus".

¹⁷ *Circa 1492*, p. 515.

¹⁸ *História das Artes Plásticas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 50.

¹⁹ Em Outubro de 1966 foi realizada na Sociedade de Belas Artes a exposição "Arte do índio brasileiro", onde foram expostos alguns objectos deste povo.



Fig. 5 – *Calvário* Vasco Fernandes, 1535-1540, Museu de Grão Vasco, Viseu.

Voltando à pintura portuguesa, no painel *O Inferno* do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, datado entre 1514 e 1515, e que nós datamos depois de 1530, figura Satanás coroado com umas penas semelhantes às do de Viseu, mas desta vez representando o mal (fig. 6). Satanás preside no Inferno, condena e manda torturar. No painel de Viseu e no de Lisboa encontramos as duas concepções que os europeus constroem do índio: o bom selvagem e o bárbaro e antropófago.

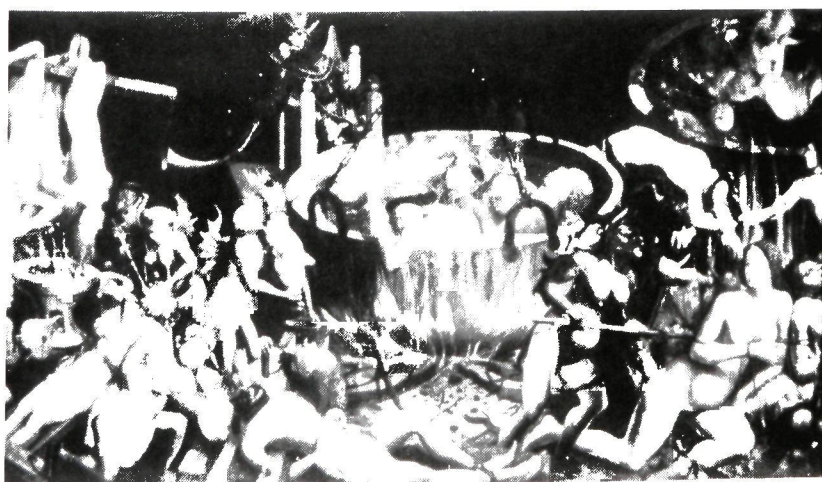


Fig. 6 – *O Inferno*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Seria importante saber a partir de que gravura é que os artistas compuseram estas figuras. A extensão da arte de adorno com penas de pássaros era limitada tanto geograficamente como socialmente e parece que era reservada aos chefes²⁰, o que convém aqui. Francisco Adolfo de Varnhagen na sua *História do Brasil* diz igualmente que as penas são reservadas aos chefes: "em ocasiões solenes os chefes usavam cocares"²¹. Nesta obra o autor reserva várias páginas aos hábitos do índios tupi, aos seus trajes, hábitos de guerra e vida quotidiana²².

Roberto Gambini, autor de um estudo sobre os jesuítas portugueses no Brasil, investigação essa elaborada a partir de cartas de frades, diz-nos que estes chegaram ao Brasil com uma parafernália litúrgica aliciante, o que agradou aos índios, que gostavam de cerimónias. O mesmo autor diz que no caldeirão do *Inferno* do Museu de Arte Antiga estão imersos homens com tonsura que muito lembram os jesuítas. O diabo que preside aos sacrifícios bem como um dos seus assistentes carregando um padre aos ombros, ostentam "cocares indígenas brasileiros nas cabeças"²³. Segundo este historiador " [...] do ponto de vista estreito e distorcido de uma civilização em gradual evolução, a condição primordial do homínida, num movimento contrário à marcha da história, foi sendo progressivamente empurrada para trás, até fixar-se como horrenda imagem do pecado original, o abominável ponto zero ao qual não se deveria tornar mais"²⁴. E mais adiante: "nas cartas jesuíticas há inúmeras referências a antropofagia, mas nenhum testemunho pessoal. E como se se trata-se de um fenómeno patente e acima de qualquer controvérsia, sem a menor necessidade de verificação empírica ou compreensão"²⁵.

²⁰ V. Dominique Zahan, "L'homme et la couleur", in *Histoire des moeurs*, direction de Jean Poirier, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1990, vol. I, pp. 151-152.

²¹ Francisco Adolfo de Varnhagen, *História do Brasil antes da Separação e Independência de Portugal*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1981, vol. I, tomo I e II, 10ª edição integral, p. 34.

²² *Ibidem*, pp. 35-39.

²³ *O Espelho Índio, os Jesuítas e a Destruição da Alma Indígena*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988, pp. 112-113.

²⁴ *Ibidem*, pp. 121-122.

²⁵ *Ibidem*, p. 149.

O Traje da Alteridade como Marca de Espaço e de Território

Até à segunda metade do século XVI, os livros ilustrados sobre a América contêm apenas vinhetas gravadas sobre madeira²⁶. Mais tarde, em 1571, André Thévet no livro *Singularités de la France Antarctique*, publica muitas gravuras.

Segundo uma tradição oral, o primeiro europeu a acostar no Brasil teria sido um francês de Dieppe, Jean Cousin, em 1488. Não existem traços dessa viagem. Quatro anos depois de Cabral, um navio normando aborda a parte Sul do país. O capitão Binot Paulmier de Gonneville deixou-nos uma narrativa de viagens muito importante²⁷.

Nas cartas de Amerigo Vespucci a Lorenzo Medici²⁸ e de Zuan Francesco de la Faitada a Domenego Pitani temos descrições de índios do Brasil²⁹. Segundo José Teixeira, não existe nenhuma referência a um índio tupinambá trazido por Cabral, ao contrário de Colombo³⁰.

Cristóvão Colombo escreveu várias cartas para diferentes destinatários e um diário de bordo. A primeira edição da sua carta *De insulis inventis Epistola* foi publicada em Basileia em 1493. Colombo, que conheceu Dom Isaac Abravanel, tesoureiro de D. Afonso V, chegou a Portugal e foi acolhido por D. João II, em Lisboa, em 9 de Março de 1493, onde não foi muito bem recebido. Ao chegar a Palos, em Espanha, em 15 de Março, foi aclamado como um herói. No dia 31 do mesmo mês, chefiou uma procissão, ou marcha, com índios enfeitados com ouro, pássaros, papagaios, máscaras de ouro, pérolas e frutos tropicais. Teriam os portugueses visto índios quando da estada de Colombo em Lisboa?

A carta que dirigiu a Gabriel Sánchez Luis Santangel (seu protector) teve uma difusão muito rápida. Em Roma fizeram três edições seguidas. A primeira edição, em castelhano, é de Abril de 1493. Em 28 de Abril foi publicada numa tradução em latim. A carta foi doze

²⁶ Cf. Bernadette Bucher, *La Sauvage aux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977, p. 7.

²⁷ *Le voyage de Gonneville (1503-1505) et la découverte de la Normandie par les Indiens du Brésil*, étude et commentaire de Leyla Perrone-Moisés, traduit par Ariane Witkowski, Paris, Editions Chandeigne, 1995.

²⁸ Sobre as cartas de Vespucci ver Luís de Matos, *L'Expansion portugaise dans la littérature latine de la Renaissance*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 277-316.

²⁹ Publicadas no livro de Leone Metzner, *Pedro Álvares Cabral*, Editorial Aster, s.d.

³⁰ *Circa 1492*, pp. 152-153.

vezes impressa, em seis cidades, num espaço de uns meses. Em Portugal foi publicada em 1521³¹.

Segundo o antropólogo Serge Gruzinski, num livro admirável sobre a arte dos índios do México antes da colonização, foi cerca de 1518 que apareceu a primeira imagem de espanhóis e da invasão europeia³². Nela vemos criaturas barbudas, com pele branca e roupa multicolor. Em 1524, doze franciscanos partiram para o México.

Os escritores renascentistas franceses interessaram-se pelos índios brasileiros. Jodelle, numa ode em cabeçalho no livro *Singularitez de la France Antarctique*, de André Thévet, introduziu na poesia da Pléiade a figura positiva do Brasileiro, "digno parente dos filósofos nus da Antiguidade". E Ronsard, na "Complainte contre fortune" (1559), escreve:

"Où le peuple incognu
erre innocemment tout farouche et tout nu
d'habits tout aussi nu qu'il est nu de malice..."

Porém, "en dehors même de cet habillage mythique, le brésilien continuera de hanter les esprits de la Renaissance³³", diz Frank Lestringant.

Segundo Colombo, os índios pensavam que os Europeus vinham do céu. No seu diário de bordo foi pela primeira vez mencionada a existência na América de homens "que comiam seres humanos, os estrangulavam, bebiam o seu sangue e cortavam as partes naturais".

Vejamos agora a descrição do índio efectuada por Pêro Vaz de Caminha na sua carta, que é na verdade um diário registado de 22 de Abril a 10 de Maio de 1500, enviada ao rei D. Manuel, só dada à estampa em 1817, na *Corografia Brasílica* do Padre Manuel Aires do Casal, nos prelos da Imprensa Régia do Rio de Janeiro. Segundo Jaime Cortesão, com os falecimentos de Caminha em 1500 e, sucessivamente, de Cabral e do monarca, a memória da *Carta* apagou-se por muito tempo³⁴.

³¹ A historiadora Jane Frances Amler defende a teoria de que Colombo era judeu e fugiu de Espanha depois da lei de 1492, decretando a expulsão dos judeus de Espanha. Alguns membros da família teriam sido executados. A procissão com os índios seria uma vingança, in *Christopher Columbus's Jewish roots*, London, Jason Aronson Inc., 1991, p. 174.

³² *L'Amérique de la Conquête peinte par les indiens du Mexique*, Paris, Flammarion, 1991.

³³ Frank Lestringant, *Le Huguenot et le sauvage*, Paris, Aux Amateurs de livres, p. 31.

³⁴ Jaime Cortesão, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 23.

Vejamos o que esta diz:

[...] de maneira que, ao chegar ao batel à boca do rio, já ali havia dezoito ou vinte homens.

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas [...] e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram.

Ali não pode haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa. Deu-lhes somente um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro preto. Um deles deu-lhe um sombreiro de penas de ave, compridas com uma copazinha pequena, de penas vermelhas e pardas como de papagaio; e outro deu-lhe um ramal grande de continhas brancas, miúdas, que querem parecer de aljaveira, as quais peças creio peças que o capitão manda a Vossa Alteza.

[...] Os cabelos seus são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta, mais do que sobre-pente, de boa grandura e rapados até por cima das orelhas [...] e um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte para detrás, uma espécie de cabeleira de penas de ave amarelas, que seria do comprimento de um couro, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas [...]35.

Tanto Colombo como Caminha descrevem os índios como vivendo nus. Armavam-se de setas. Caminha descreve a cor da pele: são pardos. Num outro contexto, Zurara também se maravilhou com os costumes dos Azenegues, mas critica-lhes a nudez³⁶.

É interessante verificarmos a troca de presentes. O português oferece um barrete vermelho, emblemático em numerosas representações feitas pelos Orientais, em troca de contas e pérolas, que habitualmente são atribuídas aos índios.

Os Portugueses, fascinados pelo Oriente, pouco especularam sobre o Novo Mundo³⁷.

A palavra "índio" só aparece em meados do século XVI. Caminha e Vespucci falam de "gente", "homens" e "mulheres". Para as etnias empregaram "gerações", "nações" e "linhagens".

³⁵ Escolhemos a transcrição moderna efectuada por Jaime Cortesão, *ibidem*, pp. 157, 158 e 159.

³⁶ *Crónica da Conquista da Guiné*, Lisboa, Livraria Editora, 1937, vol. II, pp. 160-161.

³⁷ Manuela Carneiro da Cunha, "Imagens de Índios do Brasil: o século XVI", in *Estudos Avançados*, 4 (19).

No início do século a palavra antropófago é sinónimo de canibal. Depois distingue-se entre "canibal", aquele que se alimenta de carne humana, e "antropófago", aquele que come os inimigos por vingança. Em meados do século, a sinonímia entre canibais e antropófagos vulgariza-se. Michèle Duchet é de opinião que mesmo depois de assimiladas as duas palavras a diferença que encerravam permanece, com a mesma conotação moral³⁸.

Concluindo, a figuração de Baltazar em figura de índio ainda não foi suficientemente estudada. O conhecimento do Novo Mundo pelas imagens é muito rara nos inícios do século XVI.

Segundo a maneira europocentrista de ver o Outro, o traje é conforme aos cânones ocidentais (à parte os cocares e o colar com penas e os enfeites) nas calças bordadas e na camisa branca de cambraia sobre o corpo. O véu lembra os chapéus fantasistas que encontramos nas miniaturas francesas do século XV.

O seu traje híbrido, assim como a sua cor da pele, parda, como dizem os textos, é uma marca de território, de um novo território conquistado pelos portugueses, a que os pintores de Viseu quiseram prestar homenagem. Esta figura representa o Novo Mundo, a idade madura, a alteridade, o outro e o desconhecido. No entanto, curiosamente, é o exótico cristianizado. Segundo Alfredo Margarido "[...] on ne classe pas le monde par rapport à la seule expérience: on le classe aussi par rapport à l'idée que se font les Européens, et le plus souvent le discours sur l'autre est bâti sur le registre du fantasmatique"³⁹.

Os pintores sabiam certamente que os índios andavam completamente nus, como nos relatam tanto Colombo como Caminha. Mas não ousaram figurar a nudez do Rei Mago. Assim, vestiram-no à europeia, com adornos e a seta próprios dos índios. O pintor de Viseu não ousou figurar a imagem de Baltazar nu.

³⁸ *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Flammarion, 1977.

³⁹ Alfredo Margarido, *La vision de l'autre (Africain et Indien d'Amérique) dans la Renaissance portugaise*, Paris, Centro Cultural Português, 1984, p. 508 (separata).